FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunsten

8
1952



The „underground" monument after 6 years

by B. Hendriks

In view of the Renesse-competition in 1946 there were many lively discussions on the subject of monuments.

Many experts tried to formulate their views in speeches and articles. The discussions were mainly about the relation between the artist and the public.

The artist feels himself surrounded by a spiritual vacuum and the object of the debates seemed to be, the creation of a spirit of understanding between the arts and the public.

The author of this article remarks that most of the speeches and articles concerned reveal a spirit of uneasiness.

Mr Reynink, the official representative of the government, expressed his anxiety about the relation between the artist and the public. His conclusion was that in spite of the unity of purpose during the difficult period of World War II, the artist and the people of the Netherlands as a whole had become estranged from each other.

Architect Rietveld spoke of the task of the architect in relation to the monument. According to him the monuments concerned could only originate from a combination of architectural and sculptural values. Where spatial problems were concerned, the sculptor was apt to make mistakes. Many architects would gladly accept the opportunity to co-operate with sculptors because present-day architecture offers little or no opportunity for their personal creative aspirations. They should, however, bear in mind that in the past they themselves have often failed to create the necessary opportunities for the sculptor.

Robert Rey, gallantly limited himself to the situation in France. According to him the situation after World War II compared unfavourably with the situation existing after the World War I. There was now no longer any unity of purpose or conception.

The results of these discussions were laid down in a scheme consisting of a definition of the functions of the monument and the memorial.

According to the author of this article we should bear in mind, that all these directions and formulations are of very little avail as long as social conditions and relations, necessary for the existence of monumental art, are lacking. Directions and formulations without the necessary background will only lead to the birth of a new "ism". Monumentality is rooted in something which lies far deeper, in a way of living, a common religion or social sentiment.

To-day after 6 years we are in a position to judge to what extent the anxiety expressed by the participants of the 1946 discussions was justified. To do so however, we must bear in mind that our judgement will have to be based on two separate groups of conditions. The first group consists of conditions related to monumental problems. The second group is related to the talents and the creative capacities of the individual artist.

In view of the fact that the already mentioned anxiety was mainly limited to the monumental aspect of the problem, we must try to establish certain standards. These standards will then form the basis of our judgement.

In the life of every group or community there are periods of self-reflexion and consolidation. There is a certain harmony between spiritual and material values and the urge to formulate or to embody this sentiment finds its expression in the monument.

The artist belonging to such a group or community is a free man, because the heroes of this community are also his heroes. The artist is accepted by the public or the community as its mouth-piece, he enshrines generally accepted sentiments in stone, verse etc. etc.

There are, however, certain periods in which the artist will have to create a spiritual distance between himself and the generally accepted standards and conceptions of the community. Through him new forms of life, new ideas and conceptions are seeking expression. Sometimes he succeeds in doing so and his new conceptions are accepted by and taken up in the blood-stream of the community.

There is always a possibility that this period of transition is stretched over a too large a length of time. The artists then loose their relation with the community and their creations are no longer the expression of generally accepted standards and conceptions. In fact, their creations are no longer monumental. The artist becomes an isolated and lonely individual.

In this loneliness the artist will seek to establish a relation with nature and when this proves impossible, he will concentrate on himself and try to embody his sentiments in abstractions. His monuments will then be monuments of the loneliness of his own heart.

Also lonely are they, who realise the necessity of a renewed co-operation between the artist and the public.

Derkinderen, Zijl, Mendes da Costa and Roland Holst tried in vain to find the solution of the problems related to monumentality. Roland Holst based his solution on the belief in social progress.

All over the world there are artists preparing themselves for a new social task, but so far they have not been called for.

The sculptor stands alone and realises that he is surrounded by people without any principle, whose heroes are not his heroes and whose confused representatives are for ever seeking to lure him towards false symbolism and rhetorical pedestals belonging to a bygone period.

The best ,,underground-memorials" however, are protests inspired by pity. This proves that some sculptors have succeeded in finding a solution of the ,,underground-memorial" by listening to their own hearts and have therefore introduced a new element in monumental art.

The architect, the sculptor and the monument

by B. B. Westerhuis

Introduction

The author of the article defines a monument as a *sign* erected by Man serving to commemorate important events and people, to enshrine a living idea or the birth of a new conception. The monument also serves to save certain facts or ideas of importance from oblivion. The monument as we know it has architectural, literary and sculptural aspects. The architectural aspect is determined by its mass and dimensions. The sculptural aspect conveys the conception embodied by the monument. The literary aspect, the "inscription" explains the monument as a whole.

The ruins of a Rotterdam church after the bombardment will be a monument as long as memory explains their relation to that particural historical event. The remnants of a Gothic church however, only become a monument after they have been explained as such by means of an inscription.

A design of a monument always involves a struggle between abstract, objective architecture and the sensitive and plastic art of sculpture. In order to understand the origin of this struggle it is necessary to turn our thoughts to the dawn of history.

Primitive efforts

The early inhabitants of Brittany erected enormous stones (Menhirs) along the shores of the Atlantic. The largest ones are 20 meters high and weigh 360 tons.

The "meaning" of these "monuments" is as yet unknown but the discovery of a few graves at their base seems to indicate that they were used as tombstones. These rough and imposing masses remind us for our physical insignificance; the heavier the stones, the stronger we undergo the transitory nature of our bodily existence. Primitive Man did not interprete these enormous masses of rock in terms of weight and dimensions. To him they meant life imprisoned in stone, yes, life turned into stone, stones full of vitality and the hidden forces of the earth.

The logical development of these primitive sentiments included two main tendencies, the one toward sculpture, the other towards architecture; the release of the Image confined within the rock and the construction of magical circles and rows. We observe that both tendencies begin to follow their own separate line of development. The "stone" becomes the image of a God. The image of a God developes into that of a Saint. Finally its magical or religious use fades away and sculpture becomes an object of aesthetic contemplation in the museum and automatically loses its place in the community. The development of architecture has followed a different course. The magic circle becomes a temple, the temple a palace of a king, the palace an estate, a living house, a railway-station, a factory. Architecture ends up in utilitarianism.

In the beginning both tendencies were found together, sculpture and architecture meet in the temple or the church. Today they are combined in the monument, not spontaneously as in prehistorical days, but forcefully and as the result of many conflicting views.

The author continues to define and describe the basic structural and spatial aspects and possibilities of the monument.

The *vertically* stressed sign of monument impresses us by its height and because of certain psychological and emotional associations related to power and the relative insignificance of our physical existance. The towering obelisque and the column impress us much in the same way as the perennial mountains and the great trees of the forest. Certain signs such as the one of the London exhibition can not be called "monuments" in the exact sense because their "meaning" is not explained. The crucifix has a double meaning, it is a paradoxical combination of mockery and exaltation. The triumphal column at Chosrugird in Eastern Persia has become a monument because the inscription states that it was erected in honour of an important warrior.

Without its inscription it would be more than an imposing mass much in the same sense as the towering chimney of our own times.

Arches and gateways are often mentioned in ancient history and in the Bible. The gate and the arch are symbols of a new beginning, of a new life or of a new phase of existence.

"I do set my bow in the cloud and it shall be for a token of a covenant between Me and the earth" (Genesis 9).

The Roman imporator attains the zenith of glory while passing under the triumphal arch, Tommy Atkins returning from the wars is received at home through a simple and improvised arch symbolising welcome and gratitude. They are all signs and whether they are monuments or not depends of their significance and their explanation.

Apart from the magic circles of the Druids we have the colonnade of Mansart at Versailles (which strictly speaking is not a monument but an ornament), the Hildebrand-monument of Bronner and the design of Hildo Krop for an "underground" monument. The structure near the large bridge over the Rhine near Arnhem became a monument because of the inscription which recalls the military operations during the war and also because it symbolises the transitory nature of matter including our own existence.

The town-planning aspects

The architect town-planner can stress the importance of a monument by creating space around it.

At Venice on the San Marco Square between the palace of the Doges and the Libreria Vecchia are two columns crowned by the lion of St. Marcus and St. George and the dragon. Anyone who wishes to approach the Canal Grande is forced to pass these columns. The town-planner is able to enlarge the range of influence of his monuments. He can stress the importance by the height of the monument or by furthering a direct confrontation with it.

Where the roads meet

We have already discussed the divergence between the sculptor and the architect and the struggle between their respective conceptions. The sculpture itself dominates, the pedestal is only of secondary importance. The public is interested in the sculpture and not in the pedestal. However, up to and including the 19th century the pedestal consists of a construction, representative of the prevailing architectural style. The architect and the sculptor are still able to co-operate. The base of the pedestal is usually provided with a relief or an inscription. The creations of Donatello, Verrocchio and Michelangelo demonstrate the harmony existing between sculpture and architecture during the Renaissance.

The way of the sculptor

Sculpture has followed its own course.

The sculptor seeks to establish a direct relation between his creations and the public. Examples are: The Easter Island statues, the Sphinx, the Citizens of Calais and a few "underground" monuments of Andriessen.

The Citizens of Calais do not represent an unattainable ideal. They are the embodiment of suffering, courage or doubt. In this creation of Rodin as well as in some of the works of Andriessen, the spectator recognizes himself, his own suffering, resolution and doubts.

The present situation

The builder has become wholly absorbed by his utilitarian task. He is no longer concerned with individuals, but works with abstractions. He has lost his relation with the individual, with reality. However, the urge for signs has not disappeared. A token of a powerfull will to live and of trust in the future is the Memorial of the 3rd International by W. Tatlin (1920). It is absolutely impersonal but it reveals a marked tendency towards the "sign". To the American, Jefferson's memorial discloses the riches of the West and...... of the future.

The strange and bizarre creations of the little known American sculptor Simon Rodilla were born out of this longing for "signs". This longing to create signs is a reaction of man against the collective and the impersonal. In a way Rodilla resembles the primitive man who tries to exorcise the impersonal forces surrounding him.

This sense of forlornness is also revealed by the underground monuments of Andriessen. They show us the man of the masses who fights for his right to live as a human being and an individual. Other sculptors are evidently seeking the essence of the plastic arts. Moore is inspired by the "boulder". The Swiss memorial (ill.) reminds us of the primitive "dolmen". The pedestal of Han Richters' underground monument at Wageningen reveals a certain correspondence with the "menhir".

The struggle between architecture and sculpture is caused by the divergence between the individual and collectivity. B. Hendriks has already discussed the subject in "Forum" No 2 of 1952. This problem cannot be solved artificially or by making compromises. It can only be solved when the architect as well as the sculptor concentrate on their particular task and possibilities, with an open mind for each others' problems.

See also "Old monumental Art in Brittany" by Dr Hans Leerink (G. van Saane, Amsterdam, 1949) 4 sh.

Maandblad gewijd aan Architectuur en Gebonden Kunsten. Opgericht door het Genootschap ,,Architectura et Amicitia'' in samenwerking met de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst, Bond van Nederlandsche Architecten, B. N. A. Orgaan van het Genootschap A. et A.

Zevende Jaargang No. 8
Aug. 1952

FORUM

Redactie Secretariaat: Mej. I. D. Foest, Keizersgracht 476, Amsterdam-C., tel. 35375, aan wie alle voor de redactie bestemde stukken moeten worden gezonden

INHOUD VAN DIT NUMMER:

Het volgende nummer zal gewijd zijn aan:

50 Jaar woningwet

,,FORUM'' verschijnt met 12 nummers per jaar

Abonnementsprijs *f* 24.— per jaar
Losse nummers, indien aanwezig *f* 2.50 per nummer
Alles franco per post bij vooruitbetaling te voldoen
Voor België Frs. 340.—

Prijs van dit nummer *f* 2.50

Voor advertenties wende men zich tot de uitgever

Uitgave en Administratie: G. VAN SAANE, Herengracht 406
Amsterdam-C. - Telefoon 36186 - Postrekening 681.31.



Arnhem

„Une vie ne vaut rien, mais rien ne vaut une vie"

André Malraux
„Les conquérants" I

Zes jaar verzetsmonumenten

B. Hendriks

Een poging tot het vaststellen van de factoren, die de sfeer bepalen waarin deze monumenten heden ten dage ontstaan.

Het jaar 1946 was voor het debat rondom het monument een luidruchtig jaar. Vele deskundigen op de terreinen der kunsttheorie namen deel aan dit debat naar aanleiding van de prijsvraag Renesse, de tentoonstelling die hierop volgde en de contactdag beeldhouwers-architecten. Daar zij ieder op het gebied van de kunstcritiek, kunsttheorie en het kunstonderwijs, museumwezen en overheidsbemoeiingen inzake kunst tot de meest vooraanstaanden behoorden, hadden zij allen bepaalde belangwekkende opvattingen over het monument zoals zij zich dat in hun geest hadden gevormd. Zij trachtten in redevoeringen en artikelen datgene te belichten wat zij, gezien door de bril van hun specialiteit, als het meest belangrijke ervoeren. Het was kennelijk hun doel om, door de strijdpunten in hun debat zo exact mogelijk te stellen, de beeldhouwer een begin mogelijk te maken. Strijdpunten waren er immers te over. De verhouding van de kunstenaar tot de massa, het regelend optreden van de wetgever, de samenwerking van architect en beeldhouwer waren er slechts enkele van.

Misschien ook was het hun doel om in het luchtledig, dat de kunstenaar heden ten dage schijnt te moeten omringen, een sfeer van vertrouwen, en van begrip ook, op te wekken voor de moeilijkheden die hen te wachten stonden bij het aanvaarden van een mooie, maar uitermate zware taak.

Het is mij toen reeds opgevallen en nu, bij het opnieuw doorlezen van de artikelen en uittreksels der redevoeringen in de tijdschriften trof het mij weer, hoe de meesten van hen er niet in slaagden in de formulering van hun leerstelling een toon van ongerustheid te onderdrukken, in het bijzonder ten aanzien van die facetten die hun persoonlijk het meest, krachtens hun specialiteit, interesseerden.

Mr Reynink sprak als vertegenwoordiger van de Overheid zijn ongerustheid uit over de verhouding van het volk tot de kunstenaar. Hij vroeg zich af in hoeverre een volk dat terugtrad op de weg naar een stadium van de geschiedenis, dat nimmer opnieuw beleefd zou kunnen worden, recht had op monumenten. Hij zag een verwijdering tussen het volk en de kunstenaar die in het verzet naast elkaar hadden gestaan en hij hoopte dat er iets van het ideaal uit de bezetting: van de illusies van vernieuwing en verruiming van het nationale leven, in de monumenten duurzaam vorm zou krijgen.

Architect Rietveld besprak de taak van de architect bij het oprichten van monumenten. Hij zag deze monumenten ontstaan uit een samenspel van sculpturale en architectonische waarden. Zodra er ruimtelijke functies in het geding kwamen zou de architect zijn bijstand kunnen

verlenen om, wanneer deze ruimtelijke functies primair zouden worden, de leiding op zich te nemen. Immers het sculpturale was dan, hoe belangrijk ook, toch secundair. Hij voorvoelde dat er door beeldhouwers bij het vaststellen van maten en verhoudingen vergissingen begaan zouden worden. In zijn ongerustheid hierover verwachtte hij baat van een samenwerking met architecten. Vele architecten zouden zich gaarne dit door hen met felheid begeerd gebied zien toegekend. Dit is begrijpelijk daar zij zich steeds meer in hun scheppende arbeid door deskundigen, economen en constructeurs beknot voelen. Zij dienen echter te begrijpen dat zij, waar zij in het verleden zelf steeds in gebreke waren gebleven om aan deze beeldhouwers de gelegenheid te verschaffen tot het werken in groot architectonisch verband, of hen niet wisten te verdedigen tegen de opdringende groep economen en constructeurs wier listen en lagen ze maar al te goed kenden, geen recht van spreken hadden. Vooral nu het er om ging de beeldhouwkunst te voegen in een meetkundig systeem van maten en verhoudingen, hoewel deze zich beroepen moest op natuurlijke systemen van verhoudingen en rhythmen.

Robert Rey tenslotte (wij kunnen in dit kort bestek niet overal op ingaan) bepaalde zich hoffelijk tot Franse toestanden. Hij getuigde van een vreemd gevoel van heimwee naar de eenheid van opvatting die het Franse monument na de eerste, zogenaamde geregelde, wereldoorlog demonstreerde. Na het beëindigen van de strijd der geregelde legers in de tweede wereldoorlog traden kleine, zelfstandig opererende verzetsgroepen op. Hun wens om aan hun idealen in monument een vorm te geven zou, daar deze idealen op verschillende levensovertuigingen gebaseerd waren, een individualisme veroorzaken dat hem met ongerustheid alweer vervulde. Het werd duidelijk dat deze ongerustheid zich niet alleen tot Frankrijk beperkte toen hij tenslotte Mr Reynink geluk wenste met het behaalde succes van een door de wet mogelijk gemaakt regelend optreden.

Zij allen stelden een program samen dat de functies van het monument en het gedenkteken, hun onderling verschil van zwaarte en inhoud en de wetten der monumentaliteit nauwkeurig omschreef. Een programma, waarin plaats was ingeruimd voor het toezicht op de architect en de overheid. Een programma, dat maande tot voorzichtigheid.

Bij dit alles, hoe waardevol ook, bleef echter iets ongezegd, namelijk dat deze aanbevelingen toch geen wezenlijk belang hadden wanneer aan de voornaamste voorwaarde, het bestaan van een klimaat van maatschappelijke verhoudingen die het optreden van monumentaliteit veroorzaken, niet kan worden voldaan. Hun voorwaarden zullen zonder het optreden van dat klimaat niet anders kunnen leiden dan tot een dogma, een -isme. Monumentaliteit is immers meer dan een kwestie van getallen en maten, meer dan een gunstig voldoen aan ruimtelijke functies, meer dan een stijl. Monumentaliteit is boven alles een geesteshouding, een wijze van leven, van ademen. Religieuze samenbindende krachten, maatschappelijke verhoudingen waarbinnen voor een ieder plaats is kunnen de kunstenaar voeren tot die zuivere hoogten waar dat ademen gezond en zonder belemmering wijduit kan geschieden.

Nu wij aan de hand van een keuze uit de gereedgekomen verzetsmonumenten willen nagaan in hoeverre hun ongerustheid ongegrond was, dienen we voorop te stellen dat de voorwaarden waaraan voldaan dient te worden bij het beoordelen in twee groepen uiteenvallen. De eerste groep omvat de voorwaarden die betrekking hebben op het monumentale. Zij bepalen zich tot het gebaar waarin een gedachte tot uitdrukking gebracht wordt, de geest waaruit het tot stand komt en welke het ademt. De tweede groep omvat die voorwaarden die betrekking hebben op het persoonlijk talent, de hoeveelheid artistiek vermogen, die ons dat gebaar als levend en overtuigend weet voor te zetten. Wat dit talent betreft betrekken de voorwaarden zich alleen tot de persoon van de maker. Het is immers evenzeer levend aanwezig in het grootste monument in een der grote perioden, als in de allerindividueelste uiting, in perioden tot stand gekomen, welke die grote afwisselen. Daar de gesignaleerde ongerustheid zich beperkt tot die gebieden die zich op het gebaar, het monumentale dus, betrekken, willen we zoeken naar de maatstaven waaraan wij de mate, waarin voldaan werd aan de voorwaarden die aan dat gebaar ten grondslag liggen, kunnen afmeten.

In het leven van een groep, een gemeenschap of een volk, perken zich, evenals in het leven van een individu, perioden af van bezinning en consolidatie. Men bezint zich op vroeger gevonden waarheden, verdiept deze, maakt ze tot gemeenschappelijk eigendom. Het zijn dus perioden waarin het volk, het stabiliserende element in een samenleving, op de voorgrond treedt. Er bestaan betrekkingen tussen een bereikte maatschappelijke welstand en een geestelijke. Daar men trots is op deze maatschappelijke en geestelijke welstand, zal men zich geroepen voelen om van dit bereikte evenwicht tussen maatschappij en geest in een offer te getuigen. Het offer van de geestelijke welstand en van de maatschappelijke gebondenheid is monumentaal. Het offer der geestelijke armoede en der maatschappelijke verdeeldheid is functioneel. In die tijden dus van evenwichtige welstand zal men in een tehuis voor oorlogswezen niet de functie hiervan beklemtonen, doch de gedachte dat men deze oorlogswezen, door ze omhoog te heffen uit de sfeer van rouw en medeleven, een onderdeel doet zijn van de overwinning, op het slagveld behaald. Zo maken zij een zinvol deel uit van het monument.

In deze tijden zal er een band bestaan wederzijds tussen kunstenaar en volk. De kunstenaar, deel uitmakend van de gemeenschap, zal vrij en onbevangen in haar midden

kunnen werken, omdat haar helden zijn helden zijn. De persoonlijkheid krijgt boven-persoonlijke betekenis. Zij wordt tot symbool van de gemeenschap. Het volk, de gemeenschap zal in haar kunstenaars het middel weten om de geschiedenis van haar perioden, de religie die haar samenbond, de politiek die haar beheerste, aan de wanden van haar gebouwen en op de pleinen van haar steden, voor hen die na haar komen, te verbeelden.

Deze perioden zullen afgewisseld worden door perioden waarin de kunstenaars zich van de gemeenschap moeten distanciëren. In hen zoeken nieuwe ideeën naar gestalte. Het zijn perioden van overgang, van persoonlijkheden waarin het geestelijk leven in alle richtingen zich zoekt te vernieuwen in die persoonlijkheden. Zij zullen de band die hen bindt met het volk niet willen verbreken omdat zij hopen dat de ideeën die zij het in monumenten voorzetten, verwerkt en aanvaard zullen worden. „In dit licht", zegt Just Havelaar, „kon in Frankrijk een Victor Hugo nog een representatief karakter krijgen en Rodin den Balzac beelden naakt als een Olympiër". De mogelijkheid blijft bestaan dat een volk zich te gelegener tijd in de nieuwe richting georiënteerd zal hebben en de nieuw gevonden waarden zal willen stabiliseren. Wanneer het de overgangstijdperken echter laat voortduren, de banden met de kunstenaar steeds meer laat verslappen en uiteindelijk de relaties verbreekt, verspeelt het het recht op monumentaliteit, de kunstenaar overgevend aan de eenzaamheid. Zo kon Rodin in het monument van zijn leven niet verder komen dan brokstukken: La porte de l'enfer, omdat hem de geestelijke eenheid met het volk, de rust en de zekerheid deel uit te maken van een groter geheel, onthouden werd. Overgelaten aan de eenzaamheid zal de kunstenaar zich afzonderen in de natuur om, wanneer hij tot de ontdekking gekomen zal zijn dat er tussen het eigen hart en de wijde horizonten geen impulsen overbrengende band meer bestaat, zich af te wenden en te bekwamen tot de abstractie. Het monument dat hij alsdan nog zal trachten op te richten zal er een zijn voor de eenzaamheid van het eigen hart.

In Rodin was het proces van vereenzaming wel het duidelijkst aanwezig. Hij droeg als „een der laatste Renaissance-titanen" (Just Havelaar) geen uitzicht op een nieuwe tijd. Zijn voortgaan, niet gevolgd door de massa, voerde uiteindelijk tot het gevoel verlaten te zijn, vereenzaamd. Een eenling voor wiens beelden het volk geen monumenten meer wist te bouwen om ze in te voegen.

Eenzaam ook waren zij die zich opnieuw de noodzakelijkheid van samenwerking tussen massa en kunstenaar, van de eenheid der kunsten, bewust werden. Steeds vaker leest men in de handboeken der kunsttheoretici dat de eerste wereldoorlog een ontwikkeling naar beneden afsloot en de kiemen in zich droeg voor een nieuw tijdperk. Derkinderen, Zijl, Mendes da Costa, Bronner en Roland Holst zochten opnieuw naar een antwoord op de vraagstukken van een monumentale vormgeving. Roland Holst vooral baseerde de noodzakelijkheid van deze monumentale vorm op zijn geloof in maatschappelijke vooruitgang. Een spoedige vervulling van deze idealen heeft zich echter niet voltrokken op de wijze die hij hoopte. Zo kon de door hem gewenste samenwerking der kunsten, de samenbinding van massa en kunstenaar, niet steunen op werkelijkheden maar moest er gezocht worden naar het grote voorbeeld in het verleden. Het is duidelijk dat dan de Middeleeuwen op hun scheppingsproces grote invloed uitoefenden. Daar immers werd architectuur, beeldhouwkunst en glas-in-lood tezamen tot monument, omdat er een geestelijk program, dat van de religie, aanwezig was.

Bij het beoordelen van hun pogingen dient het verlangen naar eenheid, de hunkering naar een geestelijk program, ons zwaarder te wegen dan de betrekkelijke schoonheid van het uiteindelijk bereikte resultaat, want misschien is dit wel het nieuwe in onze tijd, dat er overal kunstenaars hunkerend klaar staan om een taak te aanvaarden, waarvoor zij zich in de stilte van hun ateliers en academies voorbereiden, doch waarvoor zij niet geroepen worden. Waar de gelegenheid zich ook voordeed, de maatschappelijke idealen van Roland Holst, de revolutie der Mexicanen, de kerken van Assy en Rolincourt, ,,Ahoy", of het Verzet, stelden zij zich met geestdrift een taak, doch altijd weer overtuigde het resultaat van hun bemoeiingen niet van de noodzakelijkheid ervan, omdat dit resultaat niet gedragen werd door de stuwende kracht van de massa.

Zo staat de beeldhouwer, alleen, aan een taak met het besef vorm te moeten geven aan gedroomde idealen, omringd door een massa zonder beginselen, wier helden zijn helden niet zijn; aan de leiband van door onenigheid verscheurde comité's, vertegenwoordigers van die massa, die hem trachten te verleiden tot valse symboliek en rhetorische voetstukken, eigen aan een voorbij tijdperk; door architecten maar al te vaak in zijn bedoelingen miskend; op de vingers getikt door overheden.

In het verzet der groepen speelden de beeldhouwers een belangrijke rol. Nu zij niet hun eigen monument willen maken en de stem van de massa ontbreekt, dienen zij zich te beraden op de in te nemen standpunten. Als eerste mogelijkheid was er die van de tegenactie. Deze echter is er een van het ogenblik, het protest verklinkt, het richt zich niet in de toekomst. Ook is er de mogelijkheid van de actieloosheid. Deze verliest zich in het verleden, de droom. Haar taal is zelfs voor hen van dit ogenblik onverstaanbaar. Wanneer er beeldhouwers waren die hun toevlucht zochten in de droom, omdat zij, op zoek naar datgene wat zij door zouden moeten geven, in het niets tastten, omdat wij hun niets mee te geven hadden dan het programma der deskundigen, of omdat zij zelf niet meer konden geven dan zij bezaten, zij hebben de kans gegrepen om zich in de eisen van dat programma te bekwamen.

En uiteindelijk was er dan de derde mogelijkheid: een protest te laten opklinken, door het mededogen bezield.

In de beste der monumenten vinden wij iets terug van het zien, dat vorm wordt en het weten inhoud. Dat er enkelen, geheel uit zichzelf puttend, tot deze oplossingen kwamen en dat zij bovendien een evenwicht wisten te bereiken tussen het zien en het weten, betekent voor ons het nieuwe dat deze verzetsmonumenten ons brachten.

„Het materiaal" „(Havermans)" waarin de beeldhouwer spreekt is vast, zijn hand moet „met vastheid gevoerd worden, zelfs de twijfel die hem stuwt moet vastberaden zijn, maar waar blijft vastheid wanneer hij geen stem hoort, zelfs al ware zij van hen die de „Balzac" en „de burgers van Calais" weigerden".

De in dit nummer op pag. 204 en 208 tot en met 230 gepubliceerde foto's zijn alle door Jan Versnel, in samenwerking met de schrijver van vorenstaand artikel, voor „Forum" gemaakt.

M. Andriessen Haarlem





M. Andriessen Haarlem



J. A. Rädecker   Waalwijk

H. Krop 's-Gravenhage (Hoofdbestuur P.T.T.)





W. Couzijn   Made

P. Grégoire   Loosdrecht



P. Grégoire Loosdrecht



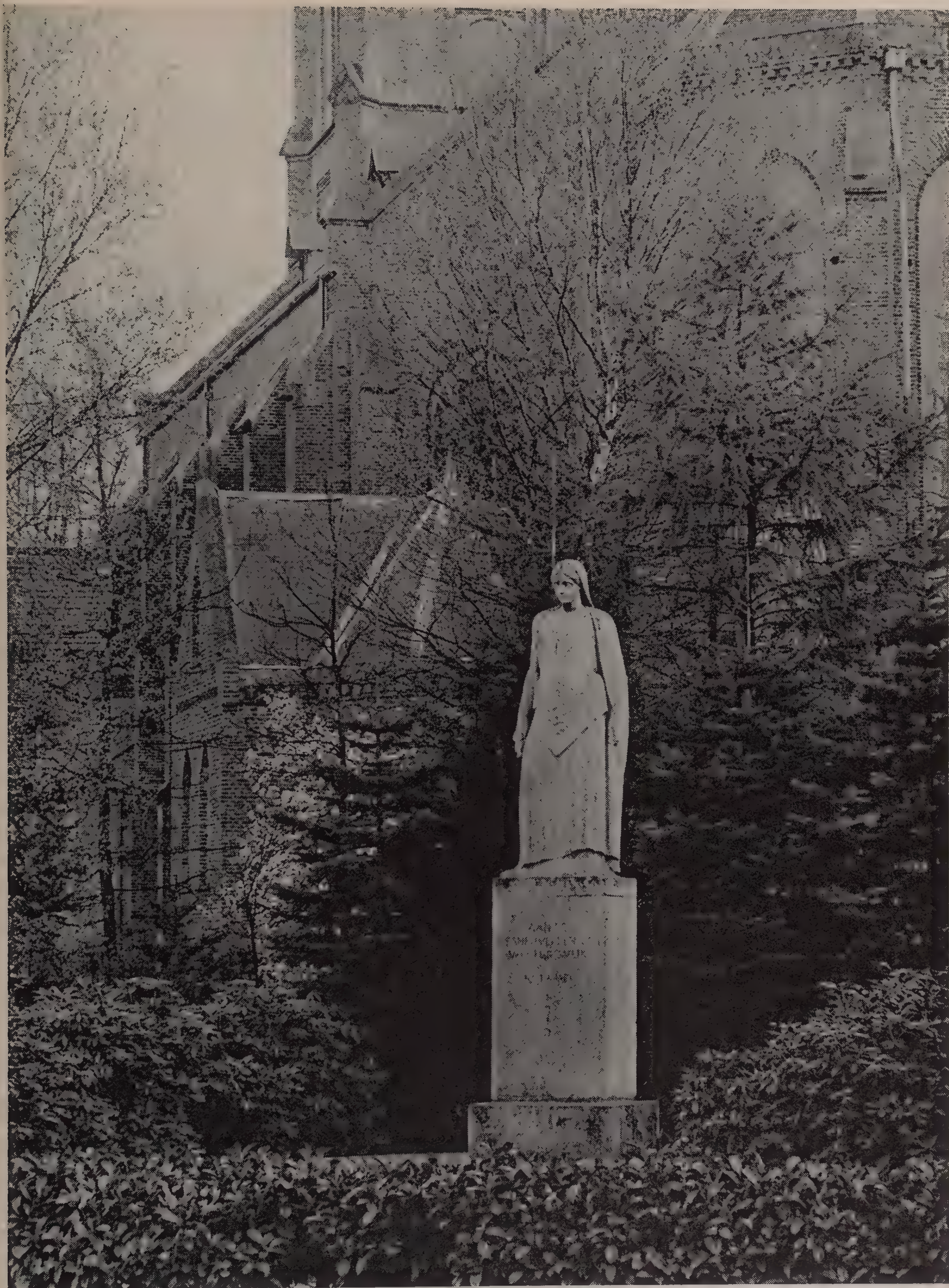
C. Schrikker Rotterdam (Crooswijk)



C. Schrikker Rotterdam (Crooswijk)

H. C. M. van Lith   Heinenoord





G. Bolhuis   Winterswijk

H. M. Wezelaar   Roosendaal

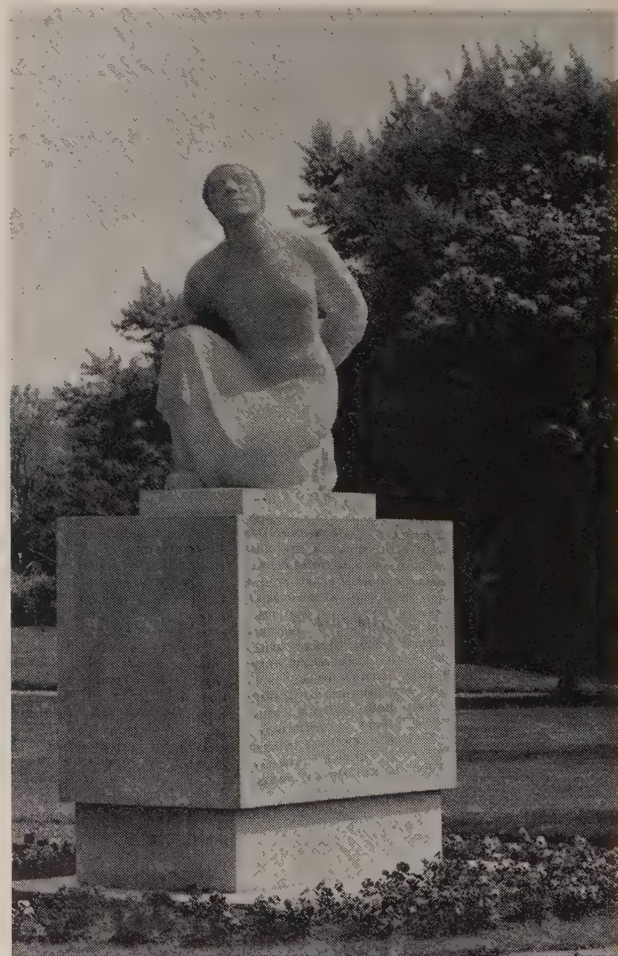




J. Grosman Almelo



J. Grosman Almelo



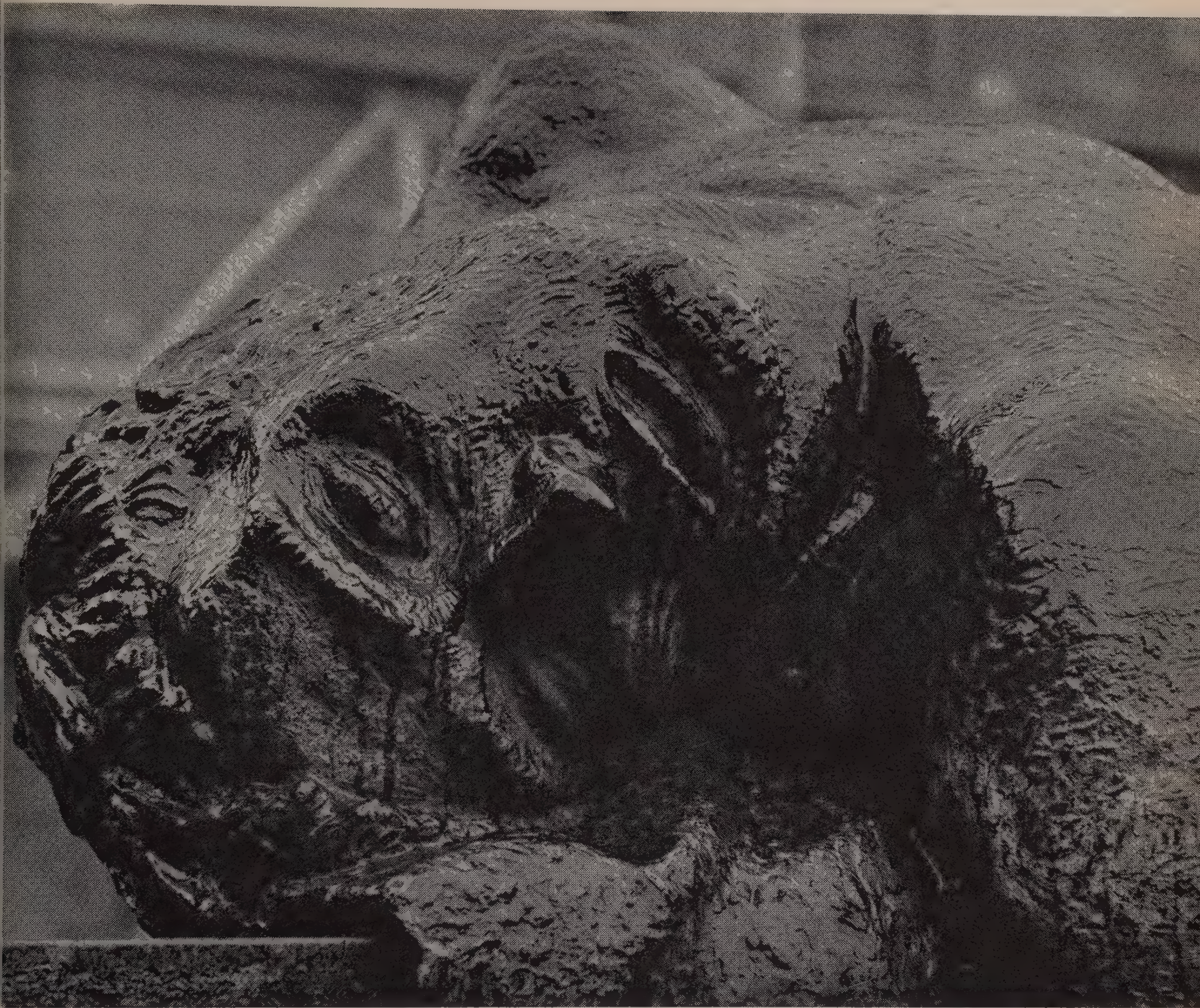
H. M. Wezelaar Roosendaal

V. P. S. Esser Hilversum

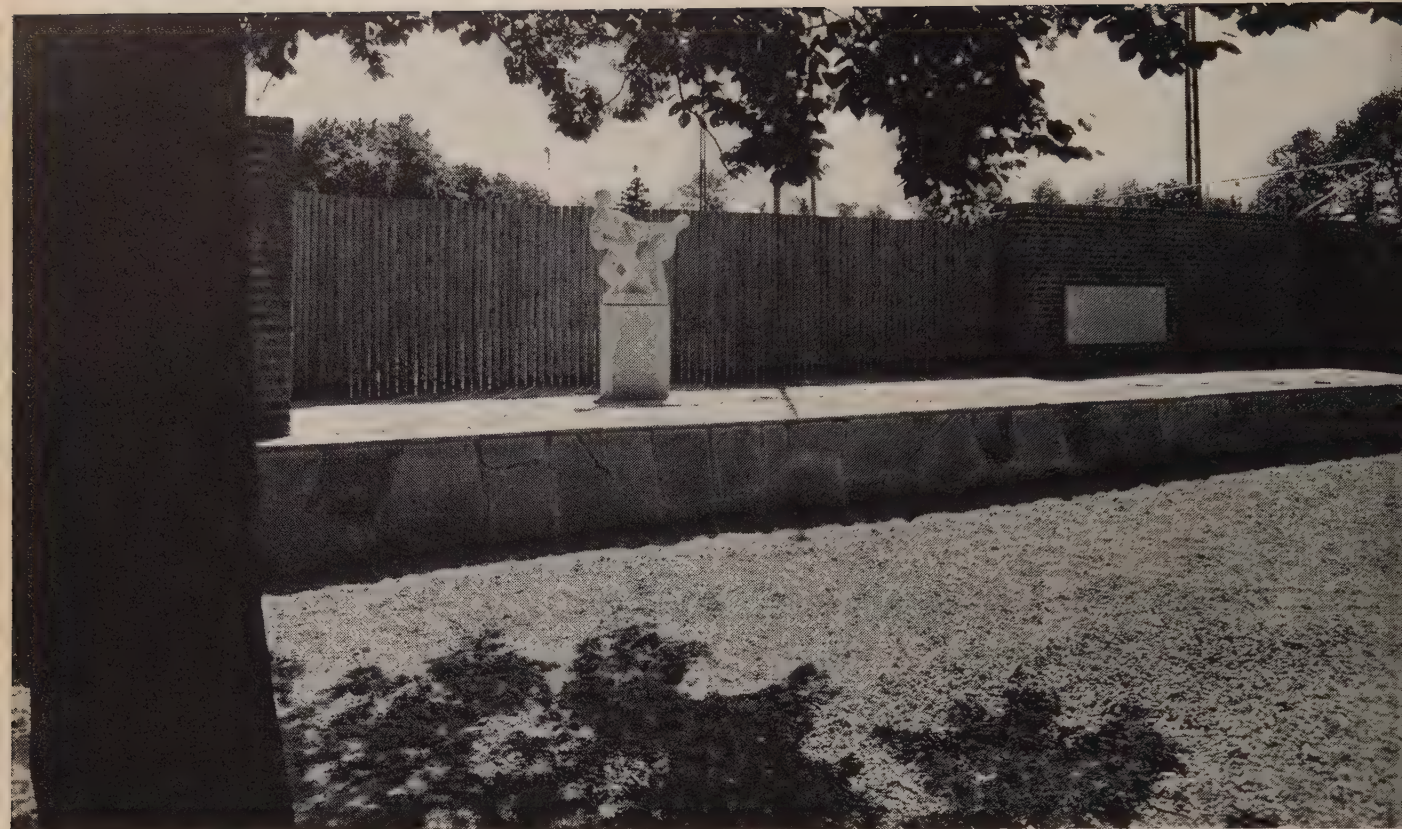


F. Carasso   Eindhoven (Philips' fabrieken)





F. Carazzo Eindhoven Detail



B. Guntenaar Wageningen



W. Reyers   Zijpersluis

T. Leeser   Vlissingen





J. Richters Wageningen



J. Richters   Wageningen



C. Stauthamer Lisse



Architect, beeldhouwer en het monument

B. B. Westerhuis

Inleiding

Een monument is een zichtbaar teken, dat de mens opricht voor zijn medemensen en het nageslacht ter herdenking van een belangrijk feit, een vermaard persoon, de actualiteit van een bepaald idee of de geboorte van een nieuwe overtuiging. Hij wil de herinnering aan deze persoon, gebeurtenissen en gedachten, aan de komende generatie overdragen d.m.v. een monument, omdat hij zich ervan bewust is, dat zij anders in de vergetelheid zullen verzinken d.w.z. dat zij noch in de architectuur, sculptuur of andere kunsten vanzelfsprekend tot hun recht zouden komen. Men zal een monument alleen dan oprichten als men meent, hetzij dat kostbare waarden verloren dreigen te gaan, hetzij dat nieuwe waarden te groot zijn om direct in de bloedsomloop van de beschaving te worden opgenomen. Het teken heft dan telkenmale de waarschuwende vinger op en maant de mensheid aan en prent ze deze waarden in. Het monument zoals wij dat kennen, heeft een architectonisch, een litterair en een sculpturaal facet.

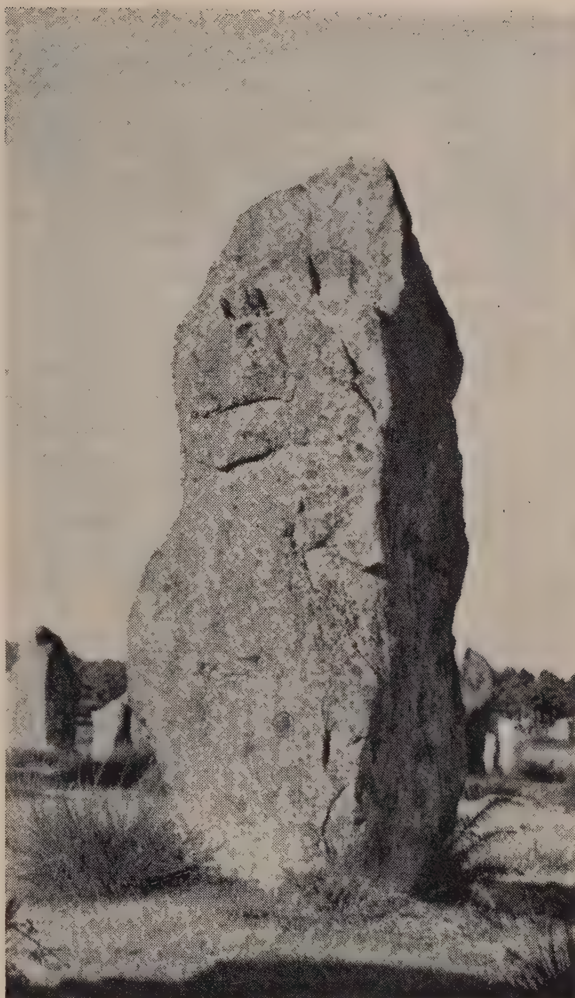
Het architectonische, het ruimtelijke fixatiepunt, imponerend door massa's en maten. Het sculpturale, dat de inhoud van het monument de toeschouwer levendig en plastisch voor ogen wil stellen en het litteraire facet, dat het geheel als monument verklaart.*) Want noch de architectuur, noch de sculptuur alleen is bij machte de verklaring te geven. Want daarvoor is nodig het „woord" in de vorm van een inscriptie. De mondelinge overlevering of associaties kunnen een tijdlang enigermate de functie van een monument laten vervullen. Zo kan de ruïne van de St. Laurenstoren te Rotterdam een wijle dienst doen als monument door de herinnering en associatie rondom.

De ruïne van deze Gothische kerk zou pas werkelijk monument worden, indien zij als zodanig werd *verklaard* door een inscriptie.

Bij het ontwerp van een monument is het een aanhoudende strijd, wie de boventoon zal voeren: de architect of de beeldhouwer. Wat zal er domineren: de abstracte objectieve ruimtekunst, of de plastische gevoelige beeldkunst? De een het voetstuk en de ander het beeld? De een het geheel ontwerpen en de ander zich onderschikken? Voor we ons in deze arena wagen, waar de beeldhouwer en de architect met beitel, potlood en tekenhaak in een lijf-aan-lijf-worsteling uitgeput dreigen te raken, willen we ons eerst terugtrekken in de tijdloze stilte van het verre verleden.

Het primitieve begin

Ver voor onze jaartelling hebben, voor zover mij althans bekend, de oudste bewoners van Bretagne aan Frankrijks westkust reusachtige keien met veel lichamelijke inspanning overeind gezet. De grootste van deze keien (Menhirs) had een hoogte van 20 m en een gewicht van 360 ton, terwijl de daaropvolgende 4 à 5 m hoog zijn. Overal in deze streek vindt men dergelijke opgerichte keien als fixatiepunten voor het oog. De bedoeling van deze „monumenten" is niet geheel duidelijk, maar het hier en daar vinden van graven rondom de voet doet veronderstellen, dat zij als grafteken bedoeld zijn. Men moet de menhirs van dichtbij gezien hebben om te beseffen, welk een daad het was voor een onbeschaafd volk om deze brokken zonder technische hulpmiddelen op te richten. De massa van een dergelijk onbehouwen brok imponeert door zijn natuurgeweld en roept één van de meest primitieve gevoelens bij de mens wakker: die van het gebonden zijn aan de aarde. Eigen lichamelijkheid wordt bij deze massaliteit nietig.



Menhir te Carnac (Morbihan - Westkust Frankrijk)

Hoe zwaarder de steen, des te sterker het bewustzijn van de tijdelijkheid van eigen lichamelijk bestaan. De primitieve mens zag een dergelijk brok steen niet als iets physisch (zoveel ton gewicht, die en die afmetingen, die

*) zie afb. pag. 234 links onderaan

en die chemische formule) maar als bezield, als een macht. Het oprichten was een magisch-religieuze daad, één van de eerste vormen van het beheersen der natuurkrachten. Het had zijn betekenis, dat deze stenen als grafmonumenten werden gebruikt...... „in Ihnen sind verborgene Erdkräfte, ja, ist das Lebendige selbst gefesselt und zum Stein geworden. Je mehr Stein, desto mächtiger kann das Leben auf dem Leib des Toten einwirken." 1) Men kan zich voorstellen, dat vanaf deze Menhirs (in andere landen heten ze weer anders en zijn misschien van hout of aarde) er twee wegen voor de primitieve mens openstonden om deze natuurkrachten te „bemächtigen": de ene die van de beeldvorming, uit de massaliteit van de kei het beeld te voorschijn roepen, de andere die van de ruimtevorming, het in een rij of een cirkel plaatsen of het op elkaar stapelen. We vinden hier onze beeldhouwer, architect en stedebouwkundige bij elkaar.



DOLMEN (Bretagne)





PRAEHISTORISCH
S. AUGUSTIN
COLUMBIA

De beeldvormer, die in magisch-primitief zinsverband de aardkrachten a.h.w. uit de massa losweekt en gestalte geeft en zodoende in relatie tot die machten kan treden. „En slechts wat ons als beeld, als gestalte, als vorm voor ogen staat, heeft voor ons betekenis, ontmoeten wij als macht". 2)

De bouwer, die er zijn kosmische tekens mee schept, (alignements in Bretagne, druïdencirkel bij Keswick, Eng., Stonehenges, etc.). In Bretagne ziet men de alignements zich kilometers ver uitstrekken, heuvel op en heuvel af, de aarde beheersend door hun rhythme, aantal en maat, vier rijen breed als soldaten marcherend over het veld. De druïdencirkel bij Keswick, gelegen in een driehoekige vallei tussen hoge bergketens, heeft de hele omgeving in haar ban. Het bouwen, dat de aarde wil beheersen door haar abstracte wetten, berustte aanvankelijk op het beginsel der oriëntatie (een heilige plaats, de zon, de opgang van een bepaalde ster).

Divergering der wegen

Men ziet, dat de wegen zich hier scheiden. Enerzijds die van de beeldvormer, anderzijds die van de bouwer. De ene zal het goden- of mensenbeeld vormen, de ander zal een huis bouwen voor zijn goden of voor de mensen.

1) Evers: „Staat aus dem Stein"
2) v. d. Leeuw: „Wegen en Grenzen"



STONEHENGE
(reconstructie)

Uit een brok steen, een boomstam, zal de beeldvormer gestalten scheppen, aanvankelijk van machten, goden of voorvaderen. Het beeld kreeg een belangrijke plaats in het midden van het dorp, in of nabij een tempel of op andere belangrijke plaatsen, waar het werd vereerd en aangebeden. Het godenbeeld wordt dan heiligenbeeld. Heilige voorstellingen nemen hun plaats in in de Kathedralen of tempels als „boek der leken". In het Christelijke Westen zien we, mede onder invloed der Grieken, de heilige mens worden, aanvankelijk op een hoog voetstuk geplaatst, om tenslotte van een ideaalbeeld der mensen een aesthetisch object te worden.

Het beeld komt dan via het vorstenpaleis en de patri-

cierswoning in het museum terecht om als object d'art genoten te worden. Toen het beeld *louter* aesthetische waardering begon te ondervinden, verloor het automatisch zijn plaats in de samenleving. Alle banden met de magisch-religieuze oorsprong zijn dan verbroken. Met de architectuur is het enigszins anders gegaan, hoewel de ontwikkelingsgang beïnvloed werd door dezelfde tendenzen. Het Godshuis werd paleis, patricierswoning en tenslotte fabriek, station, sportpaleis en woonhuis. Het bouwen is in het utilitaire terecht gekomen. In het begin van deze divergerende ontwikkeling hebben het beelden en het bouwen elkaar, zoals reeds gezegd, nog dikwijls ontmoet in of aan het heilige gebouw of de vorstelijke woning en in het monument, zoals wij dat tegenwoordig kennen, het gedenkteken. Het monument, dat een bepaalde gebeurtenis uit het tijdelijke wil lichten, met het verleden en de toekomst wil verbinden en dat voor eeuwen stand moet houden. Het monument, dat onvergankelijke waarden in de mens wil ingriffen en ook macht heeft om dat te doen, dat een krachtig geluid moet laten horen, een bazuingeschal of een klaroenstoot, of desnoods met enige huiver mag fluisteren, maar dat, wil het werkelijk een teken zijn, ons weer met de bronnen van ons bestaan moet verbinden. Dat ons als in een spiegel wil laten zien wat en wie we zijn als gehele mensheid. Nu in deze tijd om monumenten gevraagd wordt, is dit een zware taak en een schier onbegonnen werk, dat zowel van de huidige beeldhouwer als de architect grote inspanning en concentratie vergt. Laten we teruggaan naar de arena, waar de architect en de beeldhouwer in hun worsteling verstard zijn en hun verzoeken een wijle de strijd te staken om met ons verschillende voorbeelden van monumenten in de kunsthistorie te beschouwen.

De weg van de bouwer

Verschillende middelen staan de bouwer van tekenen en monumenten ter beschikking om de toeschouwer de importantie van een monument in te prenten.

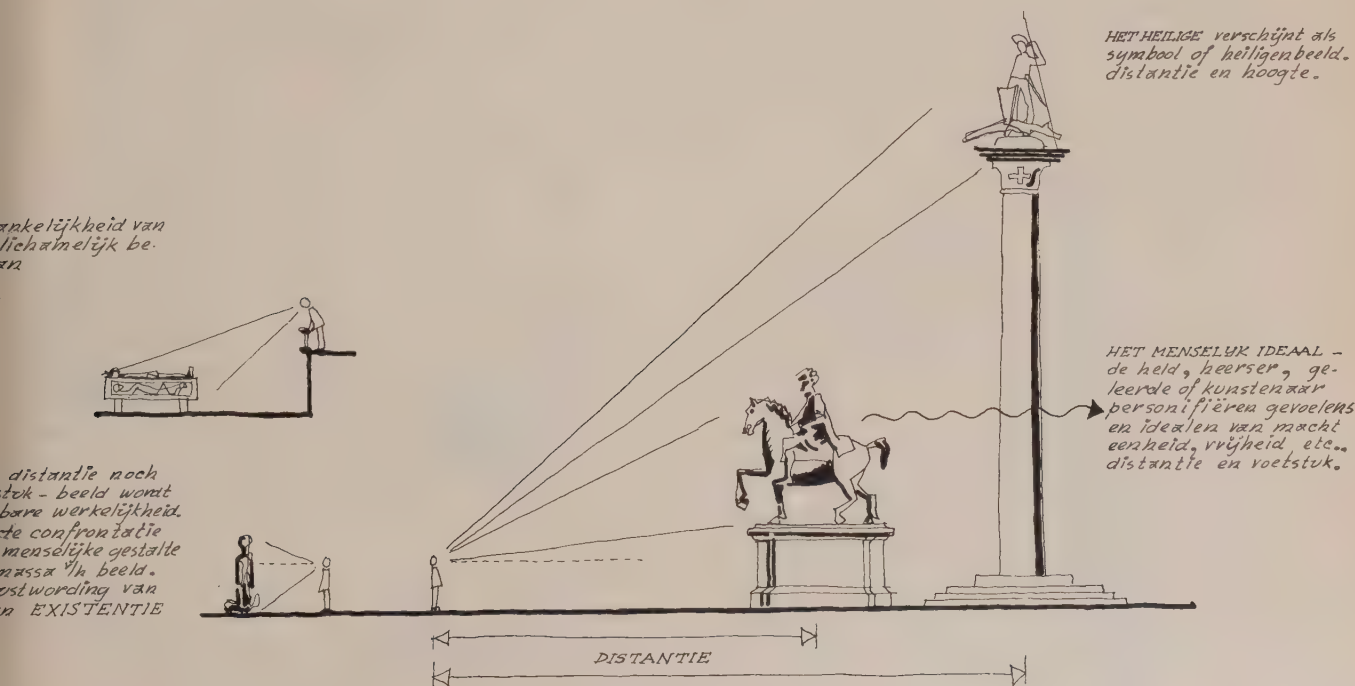
1e *De hoogtedimensie, het hoog-opgerichte teken*

a Het kosmische teken, de obelisk ter ere van de zon of een andere godheid. Inscripties rondom wijzen op belangrijke gebeurtenissen tijdens de oprichting.

b De zuil, aanvankelijk veelal opgericht voor een caesar, door de Romeinen na zijn dood vaak tot godheid verheven, later meestal gekerstend door het beeld van de keizer te vervangen door een heiligenbeeld. De werking van de zuil op de toeschouwer berust hoofdzakelijk op de hoogtedimensie. De mens vergelijkt zijn eigen hoogte met die van de zuil en bovendien wordt hij gedwongen zijn blik omhoog te richten.

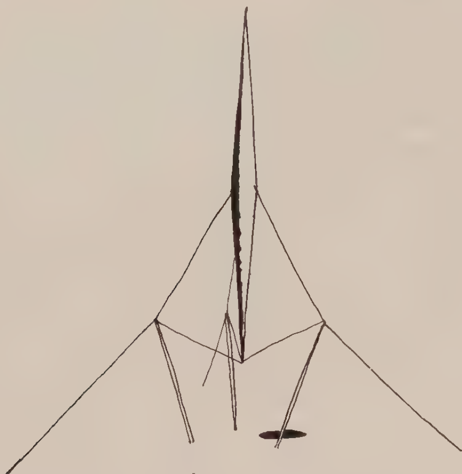
De kolom, zuil of obelisk kan een ruimtelijke uitdrukking zijn van macht, zoals trouwens iedere hoogtedimensie niet slechts een mathematische grootheid verbeeldt, doch ons de nietigheid van onze eigen gestalte bewust doet worden. Hetzij we deze dimensie tegenkomen in de natuur: bomen, bergketens, etc., hetzij in de techniek: schoorsteenpijpen, enz.

Wie kent niet de huiver in nabijheid van steile rotsen of ravijnen? Hoogte en diepte vinden hun weerklank in ons eigen zieleleven. Het hoog-opgerichte teken brengt al deze gevoelens in de ban van haar eigen „teken" zijn. De plastiek op de zuil heeft uit de aard der zaak weinig plastische werking, wegens de grote afstand tot de toeschouwer. Het is meestal symbool en moet als zodanig herkenbaar zijn. Het zal er weinig toe doen of het beeld mooi of lelijk is; de functie is niet in de eerste plaats een aesthetische. Het beeld, door de kolom ver boven het dagelijkse leven getild, (de zuil is een draagconstructie)



zal de onmiddellijke omgeving van pleinen, straten en parken door haar geestelijke kracht domineren.

c Andere vormen van tekens. Het teken op de tentoonstelling te Londen, gespannen aan draden tussen hemel



en aarde. Geen monument in de eigenlijke zin van het woord, daarvoor ontbreekt de verklaring. Wel is het een teken van de overwinning der zwaartekracht door de mens — de mens, die zijn projectielen het heelal inschiet.

d De crucifix. In de eigenlijke zin een bespotting: niet de mens die op de paal geplaatst wordt — niet als dominant dus — doch de mens d.m.v. een dwarslat aan de paal gehangen. De crucifix drukt zowel bespotting als verheffing uit.

e De zegetoren in Chosrugird in Oost-Perzië is een monument door de inscriptie, die dit bouwsel tot eremonument voor de een of andere belangrijke krijgsman *verklaart*. Was dit niet het geval, dan was het hoogstens een ruimtebezwerend teken en niet erg verschillend van een niet rokende fabrieksschoorsteen ten onzent.

Het hoog-opgerichte teken krijgt iets abstracts en onpersoonlijks, drukt op zichzelf gezien noch het goddelijke, heilige of verhevene uit, doch kan dit karakter krijgen door de verklaring: het beeld, de inscriptie, het relief, etc. Zoals de vlaggestok pas symbool van de nationale eenheid wordt door zijn verklaring, n.l. zodra de vlag gehesen is.

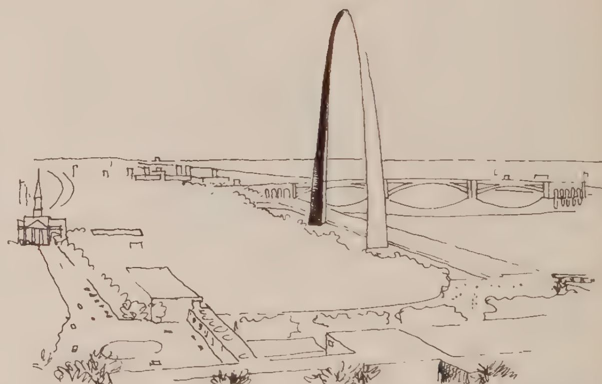


Zegetoren in Perzie, zeer gelijkend op onze fabriekschoorsteen; de versiering geeft hem een ander karakter en de inscriptie verklaart hem tot monument

2e *De poort en de boog*

Veelgebruikte tekenen zijn de poort en de boog. Reeds in het Oude Testament (Genesis 9) komt de boog voor als teken. „Mijn boog heb Ik gegeven in de wolken, die zal zijn een teken des verbonds tussen Mij en tussen de aarde". Dikwijls zien we de poort vermeld in de Bijbel en in de oude geschiedenis. De mens die door de poort gaat, betreedt een nieuw rijk, hetzij de dood na het leven; hetzij omgekeerd; een nieuw gebied wordt hem ontsloten of een nieuwe phase in zijn bestaan is aangebroken. Of een poort nu in het vrije veld, op een weg of in de muur geplaatst is, doet niet ter zake. De Romeinse





JEFFERSON MEMORIAL

imperator wordt door de triomfboog met zege en eer overladen. De Amerikaan ziet in het Jefferson Memorial de toekomst voor hem ontsloten en voor Jan of Piet, die uit Indonesië terugkeerde, was door het welkomstpoortje, door familie en buren primitief in elkaar geknutseld, de opname in de familiekring definitief aangebroken. In àl deze gevallen kunnen we spreken van tekenen. Of het monumenten zijn, hangt van de importantie en de verklaring af.

3e *De cirkel*

Behalve in de magische cirkel van de Stonehenges en druïdencirkel in Engeland, vinden we deze vorm o.a. in de colonnade van Mansart te Versailles (die strikt ge-

nomen geen teken is, doch een ornament), in het Hildebrand-monument van Bronner en in een ontwerp voor een verzetsmonument van Hildo Krop.

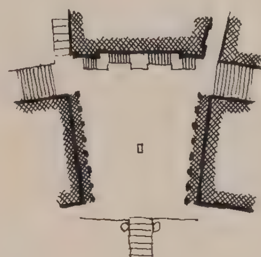
4e *De ruïne als monument*
Het bouwsel aan de voet van de oprit naar de grote Rijnbrug te Arnhem is een monument door de verklaring als zodanig d.m.v. de inscriptie. Een monument, dat echter niet veel expressie heeft en slechts in letterlijke zin de vergankelijkheid van de materie laat zien. Door de inscriptie wordt deze „vergankelijkheid" geassocieerd met die van ons eigen aardse bestaan, i.c. de gebeurtenissen rondom de stad Arnhem zelf. *)

We kennen nog verschillende andere vormen van architectonische tekens: torens, hallen, kapellen, etc. We dwalen dan echter een beetje af naar het monumentale bouwen zelf en we zullen in dit korte bestek hierover niet verder uitweiden.

5e *De stedebouwkundige aspecten*
De architect-stedebouwer kan de importantie van een monument tot zijn recht doen komen door de ruimtevorming rondom het monument. Op het San Marcoplein tussen het Dogenpaleis en de Libreria Vecchia te Venetië staan twee zuilen, bekroond met de Marcusleeuw en St. Joris met de draak. Deze kolommen vormen een afsluiting naar het Canal Grande. Ieder die naar het water toe wil, wordt gedwongen langs deze tekens te lopen. Zo kan de stedebouwer de invloedssfeer van een monument versterken. Hij kan de mens het teken uit de verte laten zien óf hem, na het omslaan van de hoek van een zijstraat, de blik plotseling omhoog doen richten met daarin het element der verrassing. Hij kan de ene keer de importantie tot zijn recht doen komen door een zekere distantie te bepalen, de andere keer de nadruk op de hoogte leggen, of wel de directe confrontatie met het monument bevorderen. Nu kunnen we dus wel als stelling aannemen, dat het teken of monument *ruimtelijk tot zijn recht moet komen.*


SAN MARCO PLEIN TE VENETIE.


standbeeld van Marcus Aurelius op het plein van het Capitool te Rome. Zuivere afbakening van de invloedssfeer van het beeld.



Samengaan der wegen
In het monument ontmoeten de architect en de beeldhouwer elkaar meestal in voetstuk en beeld.

Waar in de zuilen etc. het ruimtebezwerend gebaar domineert en het beeld slechts ter verklaring aanwezig is, is bij de piedestal en sokkel het omgekeerde het geval. Het beeld domineert en het voetstuk is slechts dienend. We spreken dan van het standbeeld. Het beeld is meestal dat van de alleenstaande figuur of de ruiter. Dus niet de heilige, maar de mens die trots over de hoofden van zijn medeburgers heenblikt, veelal gezeten op het door hem bedwongen paard. Het wil niet ruimtelijk domineren over plein of straten, doch als plastiek direct inwerken op de menselijke psyche. De blik van de toeschouwer richt zich even omhoog, zoals de gemeenteleden opkijken naar hun dominee op de kansel, of de matrozen naar de kapitein op de brug. Het beeld verbeeldt één van hen en is toch boven hen.

Het kan het beeld zijn van de aangebeden leider of held, zowel als dat van de tyran. Waar het beeld op de zuil symbool wordt en bijkans vervaagt, stapt Marcus Aurelius tastbaar over de hoofden van zijn burgers heen. Tot en met de vorige eeuw is het voetstuk meestal een bouwkunstige constructie, het is nog van importantie, vertegenwoordigend de officiële architectuur, deel van de gemeenschap. Architect en beeldhouwer weten elkaar nog te vinden. De sokkel is meest van verklarende inscripties of

*) zie afb. pag. 204



relief voorzien, doch deze zijn zó aangebracht, dat de blik van de toeschouwer òf door de plastiek (triomphe de la République te Parijs) òf door het woord naar het beeld zelf omhoog wordt gericht.

Ik behoef Uw aandacht niet te vragen voor bekende voorbeelden van monumenten van Donatello, Verrocchio, of Michelangelo, om U te tonen hoe architectuur en beeldhouwkunst in die tijd hand in hand gingen; noch te vertellen hoe Michelangelo in het grafmonument van De Medici te Florence zijn liggende en zittende gestalten accentueerde en onderstreepte met zijn architectuur. Hoewel we bedenkingen mogen koesteren tegen deze architectuurrichting, die geenszins de onze is, kunnen we onze bewondering toch niet onthouden aan het fantastisch knappe spel van verhoudingen en licht en schaduw, waarin de sculptuur haar eigen leven leidt. Het is een barok spel, maar streng gespeeld, waarin architectuur en beeldkunst polair tegenover elkaar staan. Hier is een harmonische spanning, die later in de barok in een wat familiaire harmonie zal ontaarden.



STANDBEELD COLLEONI TE VENETIE.

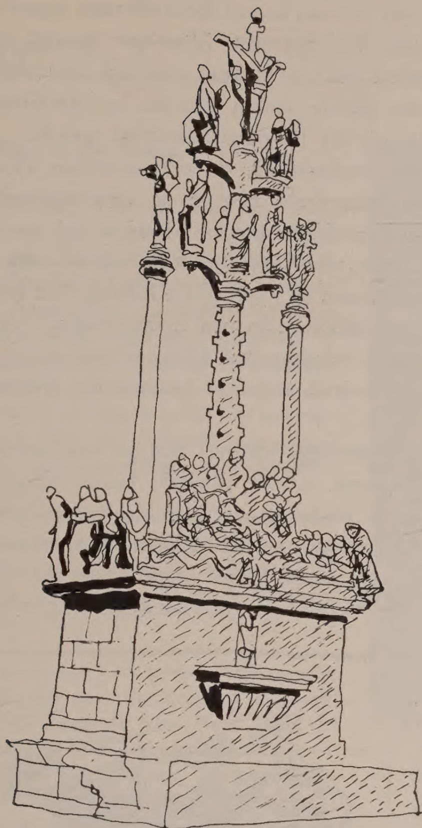


Laat ons niet langer toeven bij de meesterwerken der kunsthistorie; onze eruditie is reeds zo sterk door hen beïnvloed. Ik voer U weer terug naar Bretagne, dat land van de magische en religieuze monumenten. We zullen verrast zijn te zien, hoe boeren en vissers hier, met al hun onbeholpenheid en eerlijkheid, een boeiende volkskunst wisten te scheppen in hun calvaires. We vinden in deze calvaires, die het leven en lijden van Christus verbeelden, verschillende facetten, vormen en aspecten van het monument in een bonte, grillige mengeling dooreen.*) We zien er architectonische fragmenten, poorten, piedestals, basementen, etc. We vinden er meestal ook iets terug van



CALVAIRE TE PLEBEN

*) Zie ook ,,Oude monumentale kunst in Bretagne'' door Dr Hans Leerink (G. van Saane Amsterdam, 1949) ƒ 1.90.



CALVAIRE
DE SAINT-THÉGONNEC (1610)
BRETAGNE

de trage massaliteit der menhirs en dolmens. Zeer duidelijk onderscheiden we de distantie tussen het heilige, het God-menselijke offer en het gewone, profane dagelijkse leven. De zuilen met crucifix en kruisen rijzen als tekenen van de heilsgeschiedenis uit het leven van Christus op. Het Goddelijke en menselijke is in de calvaire gescheiden, alleen voor wie de zin van deze voorstelling verstaat, de gelovige, wordt deze distantie opgeheven.

De weg van de beeldhouwer

De sculptuur heeft ook haar eigen weg; haar expressiemiddelen kunnen we hier niet alle nagaan. Hoewel in de meeste gevallen in architectonisch verband, waarbij zij zich vroeger vaak moest onderschikken (Middeleeuwen), zien we toch dat zij soms eigen paden inslaat en dan, zonder zuil of voetstuk, direct contact met de mens zoekt.

We zien dit directe contact o.a. in de beelden van het Paaseiland, de sphinx, de burgers van Calais en in enkele verzetsmonumenten van Andriessen. We worden dan persoonlijk geconfronteerd met het beeld. Wil de beeldhouwer de macht van het beeld op de toeschouwer versterken, dan zal hij het vergroten tot meer dan menselijke afmetingen, zoals de sphinx en de koningsbeelden te Aboesimbel (Egypte).



BURGERS VAN CALAIS (RODIN)

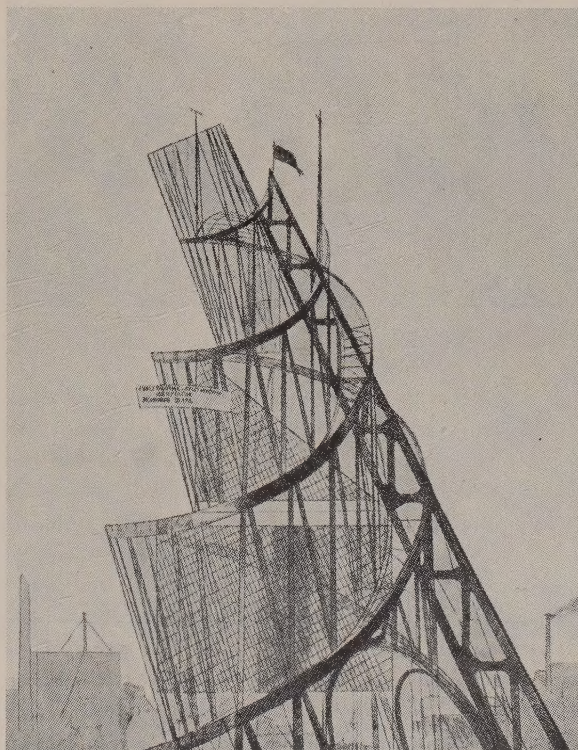
De burgers van Calais treden de toeschouwers persoonlijk tegemoet. Zij vertegenwoordigen geen ideaal of het heilige, maar zijn zelf getransponeerd tot monumenten van lijden, twijfel en moed. De toeschouwer herkent in hen zichzelf, zoals ook in de verzetsmonumenten van Andriessen. *) De beeldhouwer heeft de mens hier gegrepen in zijn eigen existentie, in zijn armzaligheid, vrees en dapperheid. Na het scheppen van het beeld van een god, heilige en heros, heeft hij zich nu diep gebukt om het monument van het mededogen te maken.

De moderne tijd

Geheel opgaande in en geabsorbeerd door het utilitaire, is de bouwer nu druk doende met zijn taak de aarde voor haar bewoners in te richten. Hij wil de wereld niet meer magisch beheersen, doch technisch. Niet voor goden, heiligen of vorsten bouwt hij, zelfs niet voor individuen, doch voor collectieven en anonymen. In zijn gigantische

W. Tatlin 1920 Zij-aanzicht van het gedenkteken voor de 3e Internationale

(uit Lissitzky ,,Russland'')

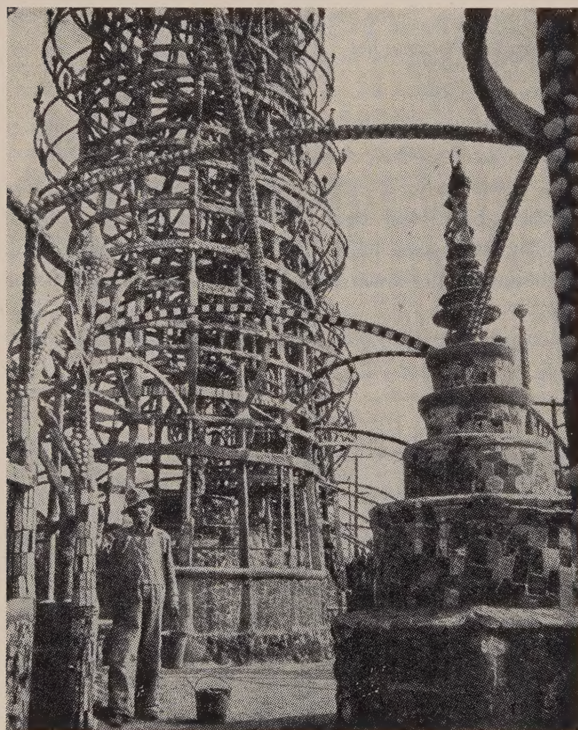


*) zie pag. 208/209

greep ontglipt hem het afzonderlijke individu en de persoon.

De hunkering naar het teken blijft echter. We zien ook overal tekens verrijzen. Een teken van een felle levenswil en geloof in de toekomst is het ontworpen gedenkteken van de Derde Internationale van W. Tatlin (1920). Het is een zuiver architectonisch teken en volkomen onpersoonlijk. De vorm is constructivistisch, doch de tendenz van het „teken" is zeer duidelijk. De parabool van het Jefferson Memorial*) ontsluit voor de Amerikaan het Westen met al zijn rijkdom en tevens... de toekomst. (Een dergelijke boog kwam reeds voor in het Derde Plan van Rome, ontworpen tijdens de dictatuur van Mussolini).

Ook uit een diep verlangen naar het teken spruiten de wonderlijke bouwsels voort van de eenvoudige en onbekende Amerikaan Simon Rodilla. Grillige constructies



Simon Rodilla Watts (U.S.A.)

van stalen staven, beplakt met schelpen en het gebroken servies van vele huismoeders. Het is een monument van en voor hemzelf. „A man has to be good good and bad bad to be remembered". Persoonlijke ijdelheid? We vinden in ieder geval in deze „monumenten" iets terug van de mens, die in de moderne maatschappij zich overgeleverd voelt aan de anonymiteit, het collectivisme en het onpersoonlijke. Deze primitieve Amerikaan is als één van de Dolmenbouwers uit Bretagne. Evenals deze poogt hij de hem omringende en bedreigende machten (techniek en collectivisme) te bezweren met zijn tekens. Vreemde doch boeiende uitingen, misschien niet zozeer van een kunstenaar, doch wél van een levend mens uit onze samenleving, welke hij niet kan overzien. Misschien iemand met te weinig intellect om te kunnen overzien en beheersen, misschien met iets te weinig van dat optimistische vertrouwen, dat uit het Jefferson Memorial spreekt.

Het is deze verlatenheid, dit ontworteldzijn van deze mens, die we uitgedrukt zien in de verzetsmonumenten van de beeldhouwer Andriessen. Hier is het de mens, één uit de massa, die voor zijn recht om waarlijk mens te zijn moet opkomen en vechten. De beelden van Andriessen zijn niet opgenomen in een architectonisch verband om een bepaald monumentaal effect te verkrijgen, maar staan min of meer daar, waar ze toevallig terecht zijn gekomen.

Bij enkele andere beeldhouwers zien we weer het zoeken naar de oorsprong van de plastiek. Henri Moore gaat opnieuw uit van de kei; in het hier afgebeelde Zwitserse grafmonument vinden we de dolmen terug waar zich gestalten uit los wringen. In het voetstuk van het verzetsmonument voor Wageningen van Han Richters*) ontdekken



we de menhir (waarop als symbolen van de levenskracht leeuwen zijn gebeiteld). De sokkel is hier niet zozeer de draagconstructie, alswel de menhir, die door het beeldje daarop zijn menselijke Christelijke stem krijgt.

In de huidige opgave voor het monument vertoont zich een tweespalt tussen collectiviteit en het menselijk individu, die niet door een gemeenschap overkoepeld worden. Een tweespalt, die we ook terugvinden tussen de opdrachtgevers en de massa. In „Forum" no 2/1952 gewaagde B. Hendriks hier reeds van. Het zou daarom wel eerlijk en wijs zijn niet te trachten de geestelijke afstand tussen architect en beeldhouwer te overbruggen in een kunstmatig monumentaal verband.

Laten de beeldhouwer en architect bij de bouw van een monument noch elkaar te lijf gaan, noch in een al te familiaire omgang zich in een compromis verliezen, doch laten zij, ieder zich bezinnend op zijn eigen taak en mogelijkheden, collegiaal samenwerken, kennend elkanders verschillende wegen.

*) zie afb. pag. 234 rechts onderaan

*) zie pag. 227/228

De Rijn in de R.A.I.

De opening van de sluis bij Tiel, waardoor de vaarweg van de Rijn naar het Amsterdamse havenbekken aanmerkelijk bekort wordt, is voor de stad Amsterdam aanleiding geweest om in de R.A.I. een tentoonstelling in te richten met de Rijn als middelpunt.

Ik meen dat het doel het beste als zodanig is te omschrijven. De belangrijkheid van de Amsterdamse Rijnhaven wordt er althans niet duidelijk gemaakt.

De Rotterdamse stand toonde aan (maar niet zeer comme il faut in het huis van een gastheer), dat het 51 % van de Rijnvaart trekt en Amsterdam slechts 3 %.

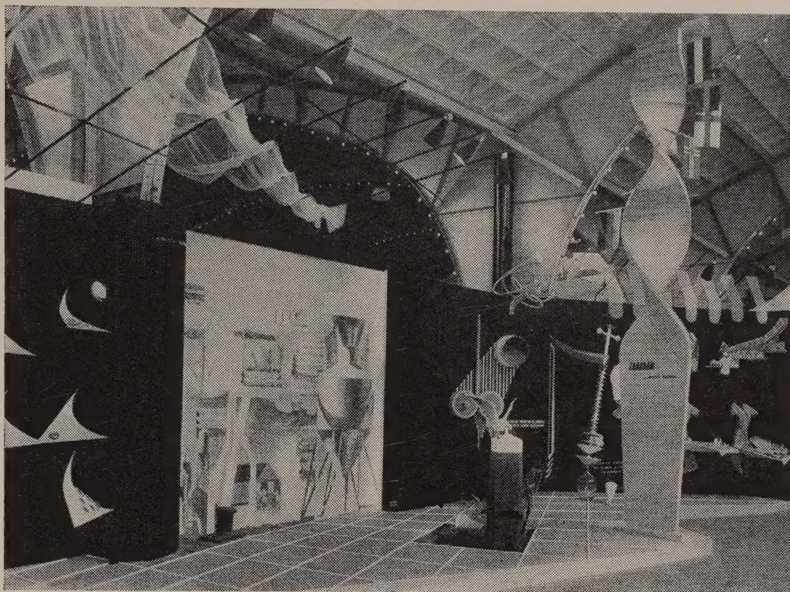
Het werd dus een tentoonstelling van al het gebeuren, dat zich op en langs de Rijn afspeelt van Bazel tot de Noordzee, met als trekpleister een waterspel „Aquamarijn" geheten, dat plaats vond in een kunstmatige beek, die zich, als een afspiegeling van de Rijn, door de R.A.I.-hal kronkelde.

Om één of andere reden was de publieke belangstelling beneden peil. Dat mag misschien hier niet ter zake dienen, maar toch is het een aanwijzing, dat de juiste snaar hier niet werd getroffen, ofschoon men niet kan zeggen dat het onderwerp niet genoeg appelleerde aan het hoofdstedelijke chauvinisme.

De hoofdzaak was naar mijn mening het ontbreken van een inspirerende leidende gedachte. Het geheel hing als droog zand aan elkaar. Daarbij was de uitwerking van een ergerlijke banaliteit, waren er tenslotte te weinig elementen, die de goegemeente verbaasden, met ontzag vervulden of de fantasie prikkelden.

Met verbazing stelt men vast, dat de Amsterdamse overheid en zakenlieden, die voor deze opzet verantwoordelijk waren, geen lering getrokken hebben uit het aesthetisch en zakelijk échec van „Damstad".

Ook in dit verband dringt zich direct de vergelijking op met de tentoonstelling „Ahoy'", die in 1950 in Rotterdam werd gehouden. Ondanks de chaotische veelheid overheerste daar het frisse, het onverwachte, het experiment. Niettegenstaande dit, was „Ahoy'" typisch ingesteld op het publiek, zelfs op een publiek dat zijn plezier beleefde aan varende bootjes en bewegende miniatuurkranen.

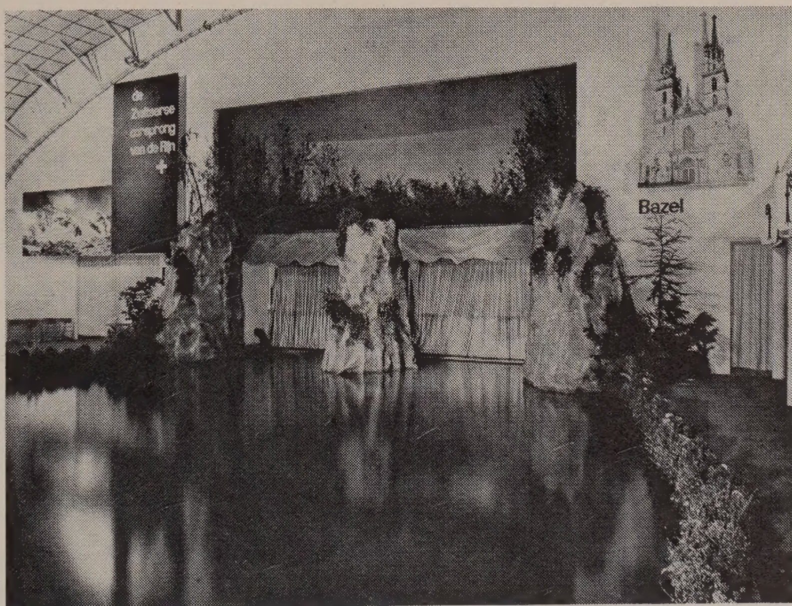


Stand van Zaandam Arch. G. M. G. Bakker

foto Loopuit en Reichenfeld

De „oorsprong" van de Rijn in de R.A.I.

foto Carel Blazer



Tot verheugenis van de eenzame bezoekers ontdekten wij toch nog enkele korenaren tussen het kaf.

Zo vonden wij bij de buitenexpositie een frisse stand van de „Meteoor", waarvan het dak bestond uit enkele

tegengesteld gerichte zadeldaken, waarvan het functionele me ontging, maar de vorm mij trof.

In de R.A.I.-hal, langs de „oevers" van de Rijn, waren de stands van de Franse, Zwitserse en Duitse steden onder camouflage rotsblokken verscholen, hetgeen slechts te betreuren was voor de stand van de stad Keulen, wier inrichters afgezien hadden van havenmaquettes en statistieken en tegen witte wanden een aantal Middeleeuwse schilderijen, een verrukkelijk houten beeld en Romeins vaatwerk hadden opgesteld.

In de achterste R.A.I.-hal was Nederland aan het woord. Voorop de stand van Amsterdam, die door de heer Briels zodanig met een hol, versleten pathos was opgesierd, dat iedereen er verveeld aan voorbijliep.

Direct daarna trekt de stand van Rotterdam, met een enorme witte ketting van vloer tot plafond, sterk de aandacht.

Rond een dynamisch gevormde wand, waarin scheepsmodellen en dergelijke zijn opgenomen, staan beweegbare maquettes en beeldstatistieken opgesteld, alles rustig en fors en weldadig groot gehouden, zonder buiten de menselijke schaal te treden. Collega Fledderus heeft naar mijn mening in deze stand een juiste weerslag gegeven van de Rotterdamse voortvarendheid.

Daarnaast maakt de stand van Zaandam, die door collega G. M. G. Bakker werd ontworpen, een gevoeliger indruk.

Tegen een geplooide wand van smalle donkere latjes zijn op een sobere manier de houtverwerkende-, de levensmiddelen- en de reuk- en smaakstoffenindustrieën gesymboliseerd door hun producten. Door de eenvoud der middelen en de fijngevoeligheid, waarmee het is gecomponeerd, houdt deze stand het tegen die van Rotterdam uit.

De achterwand wordt onderbroken door een wandpaneel van Berend Hendriks, waarbij hij, weer met een minimum aan schilderkunstige middelen, een impressie van de Zaandamse houthaven geeft, die zeer opmerkelijk is.

Ziedaar de schamele oogst aan aesthetisch schoon op deze tentoonstelling, die weer duidelijk bewijst hoe een aesthetische leiding noodzakelijk is.

S.

Boekbespreking

Dublin 1660—1860,
a social and architectural history,
door Maurice Craig
Londen, Cresset Press 1952

Als men er van uitgaat, dat een stad niet zo maar een practisch of decoratief onderdak of een in coulissen gerangschikt conglomeraat van behuizingen is, waarin het leven van de mensen zich afspeelt, maar dat zij meer dan welke „manifestatie" ook het leven van deze mensen weergeeft, dan kan men haar uiterlijke vorm eigenlijk nooit behoorlijk beschrijven zonder datzelfde leven er bij te betrekken. En dat wordt dan niet een opsomming van het aantal belegeringen of van de uitbreidingen tengevolge van voorspoed of de beschrijving van de plaats, welke die stad in het land of in de wereld inneemt, het wordt in de eerste plaats een relaas van het wel en wee der bewoners.

Craig heeft dit terdege begrepen en zijn boek is dan ook veel meer dan een voortreffelijke „plaatsbeschrijving" geworden, waarin de architectuur slechts in los verband staat als curieus of kunstzinnig phenomeen, als rustpunt ook en blijvend element, met de zich steeds vernieuwende gemeenschap, maar waarin elke steen en elke straat meegroeit met de elkaar opvolgende geslachten

Zoals men immers over een mierenhoop sprekend nooit alleen maar denkt aan de mieren of aan de hoop, doch slechts het geheel ziet, zo is de stad slechts stad, zolang zij bewoond wordt. Het is alleen omdat wij de mens nu eenmaal belangrijker achten dan de mier, dat wij het paleis van Versailles nog als een paleis zien en het Forum van Rome nog als een oud stadscentrum, doch deze overigens vergeeflijke behoudzucht doet ons de Amsterdamse grachten nog steeds zien als een aantal rijen prachtige koopmanshuizen, terwijl wij vrolijk langs de met auto's beladen wallekanten lopend, bezig zijn een kantoorwijk te bewonderen.

De wijze, waarop Craig Dublin met zijn Dubliners heeft samengeweven, is in zoverre oorspronkelijk dat hij niet de bijzonder beroemde figuren uitvoerig behandeld heeft, die ten slotte van formaat te weinig locaal waren om invloed op de sfeer en de vorm van de stad uit te oefenen, zoals Joyce en Swift of Shaw en Sheridan, maar het verband legt tussen de vaak minder bekende personen uit de stedelijke gemeenschap, de architecten en de gebouwen. Het laatstgenoemde verband wordt dikwijls genoeg gelegd, maar in vele boeken over een soortgelijk onderwerp is het niet altijd duidelijk, op welke wijze de architecten de denkbeelden van hun stadgenoten in steen hebben vertolkt.

Als men nu dit boek met aandacht leest en de plaatjes bekijkt krijgt men niet de indruk dat Dublin een stad is, waar men van de ene extase in de andere valt: het strenge klassicisme van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw overheerst en geeft de stad een zij het waardig, maar niet al te vrolijk aspect. Het bewijst te meer, dat de schrijver, zoals hij in zijn voorwoord aankondigt, getracht heeft een gelijkend portret van de stad te geven en niet een, dat op welke wijze dan ook, geflatteerd is.

R. B.

Bouwen in staal

Het Voorlichtingsbureau voor staalgebruik te 's-Gravenhage zendt ons zo juist een mooi uitgevoerde brochure „Bouwen in staal", aangeboden door de Ver. van Constructiewerkplaatsen.

De vraag: Waarom bouwen in staal? wordt op 12 punten beantwoord, om de voordelen van dit materiaal in de bouw nog eens duidelijk onder de aandacht van belanghebbenden te brengen. Bij elk punt zijn een of twee suggestieve foto's opgenomen, die het geheel een aantrekkelijk aanzien geven.

De brochure is gratis verkrijgbaar aan het adres van bovengenoemd Voorlichtingsbureau, Nassaulaan 13 te 's-Gravenhage, doch, in verband met de verspreiding, eerst vanaf medio Augustus a.s.

Houtdagen 1952

Ook dit jaar zullen door het Houtvoorlichtingsinstituut Houtdagen worden georganiseerd.

Het ligt in de bedoeling voor de Houtdagen 1952, welke op 26 en 27 September in het Koninklijk Instituut voor de Tropen zullen worden gehouden en waaraan op Vrijdag 26 September een maaltijd in Hotel Krasnapolsky zal worden verbonden, de Directeuren van Gemeentewerken en architecten uit te nodigen.

Gezien het succes van het vorig jaar zal ook dit keer een Houtforum worden gehouden, terwijl het in de bedoeling ligt het onderwerp moderne houtconstructies dit jaar in het middelpunt der belangstelling te plaatsen.